

FERNÁNDEZ DE LIZARDI: *EL PERIQUILLO SARNIENTO* O ESCRITURA
DIALOGADA ENTRE EUROPA Y LATINOAMÉRICA

En su conocido ensayo sobre la formación de la novela hispanoamericana, el uruguayo crítico y teórico de la literatura Ángel Rama, ha defendido la tesis de que la novela de Fernández de Lizardi *El Periquillo Sarniento* está impregnada de una estructura «arcaica» típica de esa época:

El pícaro que inventa Lizardi no es sólo un arcaísmo temático, sino también formal. Restaura la originaria condición de la novela como arma de combate para destruir un orden establecido, apelando a la clásica argucia (única por lo demás que ese orden fue capaz de admitir) del hablar irresponsable del marginado social: el desheredado o el loco, Lázaro o Quijote.¹

Con estas afirmaciones, según Rama, quedarían establecidas las coordenadas que adjudican a la novela en Latinoamérica un estatus y rango secundarios. La lírica y el ensayo son —siguiendo su argumentación— no sólo los géneros preferidos sino también las formas «penetrantes» de género que durante los dos siglos anteriores se desarrollaron en la América de habla española. Teniendo presente lo que a menudo Rama ha escrito sobre el éxito de los autores y las novelas del llamado *Boom*, esta tesis contiene elementos más confusos que aclaratorios a pesar de que viene corroborada por estudios literarios y sociológicos:

A partir de este arranque la novela latinoamericana no hará sino rehacer una historia conocida: la que cuenta las vicisitudes de la estrecha relación de un género con una clase social, que es a comienzos del XIX la burguesía mercantil y funcionarial que ha de ser arrasada por la tormenta revolucionaria y por la posterior conmoción social pero a la que ha de caber, por una serie de sucesos casi azarosos, la conducción de los nuevos países independientes y la sujeción a las normas de inmensas poblaciones heterogéneas que tardará más de medio siglo en embridar.²

El reproche de arcaísmo —aclara la argumentación del teórico de la historia y literato uruguayo— pesa de una forma especial sobre la primera novela de

1 Rama, Ángel (1986): «La formación de la novela latinoamericana», en: id.: *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*, Montevideo, p. 21.

2 Ibid.

Fernández de Lizardi, que fue publicada primeramente de forma incompleta en 1816. Como es sabido, este libro clave puede ser considerado como la primera obra literaria escrita por un latinoamericano en Latinoamérica. Así pues, la unión entre el desarrollo de la novela y el desarrollo sociopolítico de las naciones latinoamericanas es presentado por Rama como la modelación narrativa del pecado original: el culpable entramado entre la novela latinoamericana y los fines e intenciones de una única clase social, que ha aceptado, como portavoz para sus exigencias, sólo la figura del pícaro español, del desheredado o el loco. La novela y la nación parecen afectadas *ab initio* en Latinoamérica por el mismo virus: por el virus de su funcionalización a través de las normas y valores de la incipiente (y floreciente) burguesía.

Es atrayente, a partir de una probada simultaneidad relativa, conectar en el continente latinoamericano la modelación literaria con la política, e incluso equiparar la creación de la novela y la formación de la nación. Esto puede verse, por ejemplo en Rama, de una forma negativa, pero también puede suceder positivamente como con Noël Salomon, que define en un trabajo frecuentemente citado la novela de Fernández de Lizardi como «la novela de la independencia mexicana».³ En ambos casos no sería contingente el relativo paralelismo de los sucesos, sino que sería epistemológicamente eficaz localizarlo en el mismo contexto en el que se genera. Si siguiéramos estas reflexiones podríamos interpretar el arcaísmo del que habla Rama, temática y formalmente, como una paradoja (al mismo tiempo aporía) para hacerla fértil en la historia evolutiva de la novela en Latinoamérica. Pues ¿qué sería más contemporáneo y más actual dentro de la sociedad de Nueva España, anacrónicamente arraigada en el sistema español colonial, que justamente esa figura del pícaro heredada de España? La novela picaresca, marcada a fuego como anacrónica –pero cuyo efecto crítico y su potencia estética siguen vivos tanto en América como en Europa–, se confirmaría así como la forma capaz de dar la respuesta literaria más convincente a la situación específica de la Nueva España al final de su larga historia colonial. Y, efectivamente, debe entenderse dentro de los nuevos contextos sociales, políticos e históricos, *El Periquillo Sarniento*, –hasta cierto punto podemos anticipar un poco lo que vamos a decir más tarde–

3 Salomon, Noël (1965): «La crítica del sistema colonial de la Nueva España en 'El Periquillo Sarniento'», en: *Cuadernos Americanos* 21/138, p. 179.

como una forma literaria resemantizada y refuncionalizada por la cual el Viejo y el Nuevo Mundo se enlazan en un mutuo diálogo creativo. Visto desde esta perspectiva, la relación entre *novela* y *nación* no sería ni un enredo a castigar ni una laudable liberación y emancipación prometedora. Se mostraría más bien como un elemento dinámico y dinamizador, que sin duda alguna, se podría entender como constitutivo del género, sin entender, sin embargo, los espacios diferentemente modelados de la expresión literaria y de génesis nacional como aspectos análogos estructurados del mismo proceso histórico, y sin vincular esos diferentes campos de forma directa e inmediatez. Esto nos permitiría recuperar la apertura de la construcción de la novela de Lizardi hacia el futuro y entender el género específico narrativo, tanto de la novela picaresca como de la utopía utilizadas por Lizardi, como relaciones entrelazadas de una escritura dialogada que no se debería malinterpretar como «arcaica» ni como anacrónica.

Con la ayuda de estas reflexiones podríamos liberar también nuestra lectura de un segundo reproche que está pesando hasta hoy sobre la recepción histórica de *El Periquillo Sarniento* de Fernández de Lizardi, según el cual este texto contiene una estructura monológica y dogmática. La prueba más drástica para esta crítica todavía existente tal vez nos la haya dado el crítico mexicano Carlos González Peña, que en 1910 no vaciló en calificar en el contexto intelectual del *Ateneo* —e irónicamente teniendo como telón de fondo la nueva revolución que se estaba preparando en México— la novela de Fernández de Lizardi como «el más abominable sermón de que las letras nacionales tienen memoria».⁴ Sin duda alguna, son las numerosas y discursivas inserciones y digresiones y no tanto la figura en sí del pícaro (como Rama opinaba) las que todavía ponen trabas para una recepción adecuada. Deberíamos prevenirnos de equiparar moralización con monologuización y la compleja estructura de esta novela con la de un sermón. El siguiente análisis tratará de demostrar de qué sutil y compleja manera están entrelazadas las estructuras dialogadas en el texto de Fernández de Lizardi y hasta qué punto un estudio de los diálogos subyacentes nos posibilitará la aclaración de estas estructuraciones que ponen de relieve las significaciones históricas y estéticas de esta primera novela del escritor mexicano —

4 González Peña, Carlos (1910): «El 'Pensador Mexicano' y su tiempo», en: *Conferencias del Ateneo de la juventud*, México, p. 102; citado por Skirius, John (1982): «Fernández de Lizardi y Cervantes», en: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 31/2, p. 259.

más allá de los reproches que aún pesan sobre este texto fundador. De esta manera no sólo me refiero al valor que tiene *El Periquillo Sarniento* como documento histórico social, pues sin duda esta novela es una ventana en el tiempo, una «ventana abierta hacia el pasado».⁵ Sin embargo, no deberíamos olvidar –en el sentido de Derrida⁶– el elaborado marco artístico en el que se configura el espacio de esta «primera novela propiamente hispano-americana».⁷

I

EL ESPACIO PARATEXTUAL EXTERNO

El reproche de monologización en forma de sermón y su carácter demasiado moralizante han animado a los bienintencionados editores y los han estimulado a diferentes «soluciones». Un ejemplo de esto –si se prescinde de las ediciones abreviadas– es una edición mexicana de 1942, que intentaba facilitar a sus lectores una lectura rápida de *El Periquillo Sarniento* presentando en cursiva todos aquellos pasajes que se podían ordenar bajo la rúbrica de «digresión».⁸ O todavía (más radical y pragmática) aquella edición en inglés que aparecería ese mismo año (1942) y que creía poder renunciar a tales accesorios y limitarse a la presunta «esencia».⁹ Tal forma de proceder se da también dentro de la historia de las ediciones y traducciones de la novela picaresca europea. El propio Alain-René Lesage en su nueva traducción del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán borró sin vacilar aquellos pasajes que consideró de moralidad superflua («moralités superflues»)¹⁰.

No mejor suerte corrieron los numerosos paratextos que Fernández de Lizardi añadió a su novela en forma de prólogos, dedicatorias, anotaciones, epígrafes, advertencias o intermedios editoriales, que fueron también dejados de lado en un gran número de ediciones por una «evidente» falta de espacio. La omisión de estos elementos textuales ocasiona un acceso total-

5 Ibid., p. 258.

6 Derrida, Jacques (1978): *La vérité en peinture*, Paris.

7 Íñigo Madrigal, Luis (1987): «José Joaquín Fernández de Lizardi», en: id. (ed.): *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 2: *Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid, p.143.

8 Véase Vogeley, Nancy (1987): «Defining the 'Colonial Reader': 'El Periquillo Sarniento'», en: *Publications of the Modern Language Association of America* 102/5, p. 798.

9 Véase Skirius, «Fernández de Lizardi y Cervantes», p. 258.

10 Véase también la bella introducción de Micó, José M. (1994): «Introducción», en: Alemán, Mateo: *Guzmán de Alfarache*, vol.1, Madrid: Cátedra, p. 40.

mente modificado de los lectores a la novela completa y borra las huellas de un trabajo sutil en el texto, el cual no sólo es de gran importancia para el extenso campo de la investigación de los modos de obrar literarios, conscientemente empleados por Fernández de Lizardi, sino también para la problemática aquí analizada de la relación entre *novela* y *nación* en el campo de tensión de las relaciones literarias hispanoamericanas y europeas.

La proliferación de elementos paratextuales es una característica sobresaliente de esta primera novela de Fernández de Lizardi. Esto concierne principalmente a los prólogos que están agregados de forma múltiple a nuestra novela. Se presenta este texto con un «Prólogo, dedicatoria y advertencia a los lectores», seguido de un «Prólogo de Periquillo Sarniento», y de unas «Advertencias generales a los lectores». Además, se reivindica de nuevo la demanda de atención del lector en el desarrollo de la novela con un «Prólogo en traje de cuento», así como unas adicionales «Notas del Pensador». Los lectores son directamente abordados ya al principio del primer prólogo, que se presenta en forma de carta como, «Señores míos». Una referencia que en la historia del género vincula al anónimo *Lazarillo de Tormes* con *El Periquillo Sarniento*, como lo hace también el elemento paratextual del título diminutivo (*Lazarillo* / *Periquillo*).

Las primeras señalizaciones paratextuales remiten ya, como vemos, a la tradición del género español, incluyendo sus continuidades y variaciones de escritura autobiográfica mediante el epígrafe (paratextual) de Torres Villarroel, que sirve para la obra entera. Sin embargo, la forma de dirigirse a los lectores es bastante diferente del tratamiento del *Lazarillo* dirigiéndose a «Vuestra Merced», figura enigmática que siempre ha provocado interés y curiosidad entre los investigadores del *Lazarillo de Tormes*.¹¹ Este modelo de escritura por encargo de una elevada personalidad, se transgrede ya desde (y entre) las primeras líneas de este prólogo —no en vano este breve texto reúne las funciones de «prólogo», «dedicatoria» y «advertencias»:

SEÑORES MIOS: Una de las cosas que me presentaba dificultad para dar a luz la VIDA DE PERIQUILLO SARNIENTO era elegir persona a quien dedicársela, porque yo he visto infinidad de obras, de poco y mucho mérito, adornadas con sus dedicatorias al principio.¹²

11 Como ejemplo de esta cuestión muy debatida, véase el estudio de Abrams, Frank (1966-67): «To Whom was the Anonymous 'Lazarillo de Tormes' dedicated?», en: *Romance Notes* 8, pp. 273-277.

12 Fernández de Lizardi, José J. (1970): *El Periquillo Sarniento*, prólogo de Jefferson R. Spell, México: Editorial Porrúa, p. 1.

Ya desde el principio del texto *El Periquillo Sarniento* diverge de las normas y evidencias del sistema literario entonces vigente. En lugar de la dedicatoria aparecen reflexiones sobre el uso de la dedicatoria. En lugar de una directa comunicación y alocución al comitente y al mecenas respectivamente, aparece a continuación una conversación con un amigo, más exactamente, un diálogo con un amigo que se sitúa *dentro* de la situación comunicativa iniciada por la fórmula de apertura escrita. De este modo, consigue Fernández de Lizardi dar al paratexto, desde el principio, una estructura que se puede describir como un entretejido de diferentes situaciones y niveles comunicativos y que se remonta tanto a las formas de expresión oral como a las de expresión escrita y lo hace utilizando el tratamiento directo, el diálogo, que desde el principio sirve para presentar una idea en su desenvolvimiento comunicativo.

No obstante, la idea de tematizar en el prólogo el difícil «parto» divergiendo de las reglas literarias establecidas, es más profunda y compleja de lo que a primera vista pudiera parecer, pues el juego de pregunta y respuesta con el amigo intercala, en el acto, la condición material del sistema literario, la situación social del escritor, los costes de imprenta y las posibilidades de distribución, y, sobre todo, la dificultad individual que afecta a las actividades literarias de todos los que escriben en América, es decir, la problemática de encontrar destinatarios para la propia obra. Ningún espacio nacional literario, ningún mecenas, ningún «Vuestra Merced» es interlocutor en este diálogo, sino que se trata de un destinatario colectivo, aquellos «Señores míos» pertenecen al espacio español colonial y no al de la metrópoli. El espacio paratextual da una expresión concreta a esta específica situación colonial (si es que no a una inminente situación poscolonial):

Sí, amigo –le dije– y ésta es una de las trabas más formidables que han tenido y tendrán los talentos americanos para no lucir, como debieran, en el teatro literario. Los grandes costos que tiene en el reino que lastarse en la impresión de las obras abultadas retraen a muchos de emprenderlas, considerando lo expuestos que están no sólo a no lograr el premio de sus fatigas, sino tal vez a perder hasta su dinero, quedándose inéditas en los estantes muchas preciosidades que darían provecho al público y honor a sus autores. Esta desgracia hace que no haya exportación de ninguna obra impresa aquí [...].¹³

Podemos ahorrarnos en lo que sigue de este pasaje el pormenorizado cálculo de los costes de la producción, embarque y venta de la obra. Es decir,

para el potencial comprador en España saldría el libro, en todos los casos, demasiado caro. Para el que escribe en América, el público español, el principal «teatro literario» es prácticamente inalcanzable. De esto se desprenden, como el prólogo insinúa, dos posibilidades: o bien el silencio, a causa del alto riesgo financiero, o bien la apertura a nuevos estratos de lectores en el ámbito de las (antiguas) colonias españolas. De esta forma se remite el escritor hispanoamericano a su público de América. *El Periquillo Sarniento* lleva las huellas de esa decisión y hace de ello consciente al lector: el lector virtual de la novela (y a corto plazo, único lector directamente alcanzable) vive en la América española. Quien quiera llegar a este lector debe dirigirse a él.

Un análisis de la novela pone de manifiesto que es para este lector implícito para el que se traducen muchos latinismos, pero no los numerosos mexicanismos.¹⁴ Que sea éste el lector real, al que se dirige el autor real, Fernández de Lizardi con una tirada de aproximadamente 500 ejemplares, es una hipótesis que sólo podría comprobarse mediante un estudio de recepción y sociología del lector. Sin embargo, la estrategia de Fernández de Lizardi tuvo éxito, porque él, que se definía al final de su vida como «escritor público»,¹⁵ puede probablemente pasar por el primer escritor profesional no solamente de Nueva España, sino de la literatura hispanoamericana en su conjunto.

Así no asombra que el tema del dinero, que suele aparecer dentro de la novela picaresca en una posición central no sólo esté introducido en el nivel de la *histoire* sino que aparezca ya en la situación del diálogo puesta en escena paratextualmente. Con la ayuda de este artificio se pone en relación la situación económica, constantemente insegura del pícaro, con la del escritor que, como el protagonista de la novela picaresca, está continuamente a la búsqueda de su puesto en la sociedad. La problemática del escritor profesional convierte así el paratexto en un componente de aquel «teatro literario», que en la América española estaba todavía por crearse. En el diálogo de los amigos se nos presenta una literatura que busca sus receptores,

13 Ibid., p. 2.

14 Véase también Cros, Edmond (1992): «Estructura testamentaria y discurso reformista en el 'Periquillo Sarniento': México, principios del siglo XIX», en: id.: *Ideosemas y Morfogénesis del Texto: literaturas española e hispanoamericana*, Frankfurt am Main, p. 124.

15 Véase con más detalles Franco, Jean (1983): «La heterogeneidad peligrosa: escritura y control social en vísperas de la Independencia mexicana», en: *Hispanérica* (Gaithersburg) 22/34-35, especialmente pp. 12ss.

su propio espacio. En este punto, la situación comunicativa interna y la situación comunicativa externa del paratexto están unidas; al mismo tiempo, la situación comunicativa interna está, en su modelación textual interna, ajustada a la situación comunicativa textual externa, «real». Un texto busca a sus lectores. Sin embargo, no se trata de cualquier texto ni de cualquier lector. Ya las dos primeras páginas de *El Periquillo Sarniento* muestran que esta primera novela, redactada por un hispanoamericano en Hispanoamérica, es un producto cultural que en el mercado de las mercancías simbólicas se dirige hacia un lector de Hispanoamérica y entra en competencia con otros productos de imprenta de diversa procedencia y con otros productos culturales y artículos de lujo.¹⁶ Como publicista y editor del *Pensador Mexicano*, Fernández de Lizardi había probado previamente no sólo las posibilidades, sino también los límites de aquel espacio discursivo que por poco tiempo se había extendido también por las colonias españolas de América como consecuencia de la Constitución de Cádiz.¹⁷ El haber pasado varios meses en la cárcel había mostrado a Fernández de Lizardi de qué forma se sabían defender los representantes del Estado y la Iglesia contra los ataques directos, y cómo éstos tenían que temer semejantes ataques, al haberse formado un público para las publicaciones periodísticas el cual tenía una posición abierta respecto a opiniones críticas frente a la sociedad. El paso de una escritura de forma predominantemente *diccional* a una de forma preferentemente *ficcional*, del que *El Periquillo Sarniento* es representativo, es una prueba más de las oportunidades y de la productividad del precario mercado de la producción de imprenta. La situación es paradójica: casi parecería como si una novela tuviera que crear su mismo mercado y hacer de ello tema de su propia creación.

Sin embargo, ni la novela ni el público al que se dirige son *creatio ex nihilo*. Desde finales del siglo XVIII existían publicaciones periódicas que habían creado, en distintos espacios urbanos del reino español colonial de América un círculo de lectores propio, aunque todavía reducido, que constituyó la base para la formación de un mercado literario nacional dentro de

16 En conversación con el amigo son nombrados, por ejemplo, los enormes gastos de los nobles en coches de caballos, bailes, para juegos de azar y otras distracciones. Véase Lizardi, *El Periquillo*, p. 2.

17 Véase además las reflexiones de Mora Escalante, Sonia M. (1993-94): «Le picaresque dans la construction du roman hispano-américain: le cas du 'Periquillo'», en: *Etudes littéraires* (Québec) 26/3, p. 85.

las colonias.¹⁸ También en Nueva España se había configurado un espacio público, aunque precario, para publicaciones periódicas (con sus lectores), como el que después de las tempranas revistas de la segunda mitad del siglo XVIII —especialmente el *Diario de México*— se usaría y desarrollaría a mitad del siglo XIX. A este círculo de lectores Fernández de Lizardi se sabe unido. Y a él señala también mediante la mención del *Pensador Mexicano*, tanto paratextualmente como dentro de la novela. A este público que se halla delante de las puertas de la tradicional «ciudad letrada» del Virreinato,¹⁹ sería al que se podría dirigir directamente.²⁰ Esto indica ya el título originario de la obra: *Vida de Periquillo Sarniento, escrita por él para sus hijos, y publicada para los que la quieran leer, por D.J.F. de L. autor del periódico titulado 'El Pensador Mexicano'*. En el mercado novohispano de productos literarios que se hallaba en forma embrionaria, sólo podía esperar llegar a un público determinado, especialmente dentro del círculo de lectores criollos, a través de la fama de su nombre como editor de *El Pensador Mexicano*, fundado después del relajamiento de las normas de censura en 1812. De forma análoga a la doble situación comunicativa del primer prólogo, también viene indicada por el título originario una comunicación a dos niveles diferentes: uno interior al texto, entre Periquillo Sarniento y sus hijos; otro exterior al texto, entre aquellos lectores anónimos que deberían leer este libro y el autor del *Pensador Mexicano* que inmediatamente pone la novela en relación con la producción periodística de Fernández de Lizardi. El objetivo del autor novohispano es, por consiguiente, convencer al mayor número posible de lectores para que lean su libro y, más todavía, para que adquieran la novela que se publicó por entregas. Este hecho constituye una función esencial de la dotación paratextual de *El Periquillo Sarniento* que no se debe pasar por alto.

Es impresionante ver cómo esta agudizada conciencia de las condiciones del propio pensar, escribir y publicar en Nueva España, integra al mismo tiempo esta escritura en el campo de tensión europeo-americano. España, inalcanzable para publicaciones de imprentas novohispanas y que monopoliza la importación de libros para el espacio colonial español, contrasta con una América hispanohablante cuyas capacidades no se pueden

18 Una estrecha interrelación de estos diferentes espacios nacionales sólo se produce hacia finales del siglo XIX, especialmente, en y a través de las revistas de los modernistas hispanoamericanos.

19 Véase Rama, Ángel (1984): *La ciudad letrada*, Hanover, p. 59.

20 Véase también Vogetley, «Defining the 'Colonial Reader'», p. 792.

desarrollar. Sin embargo, es dentro de este campo de tensión español-hispanoamericano donde tiene que moverse el escribir en América. De este modo se aclara la unidad más grande dentro de la cual actúan las figuras que aparecen en el prólogo: el yo, el amigo y el público al que se dirige la palabra, es decir, la América (hispanohablante). De esta manera, viene esbozado, dentro de esta «primera franca novela latinoamericana»,²¹ también el espacio hispanoamericano como espacio propio de la lectura y de la escritura.

A causa de la falta de medios financieros y de un precario valor de su capital simbólico en un embrionario mercado literario para producciones propias, es decir americanas, la situación económica del escritor profesional está constantemente en peligro. Esto se pone de manifiesto en el diálogo con el amigo:

¡Ay, hermano de mi alma! Tú me has dado un desengaño, pero al mismo tiempo una gran pesadumbre. Sí, tú me has abierto los ojos estrellándome en ellos una porción de verdades que por desgracia son irrefragables; y lo peor es que todo ello para en que yo pierdo mi trabajo; pues aunque soy limitado y, por lo mismo, de mis tareas no se puede esperar ninguna cosa sublime, sino bastante humilde y trivial, créeme, esta obrita me ha costado algún trabajo, y tanto más cuanto que soy un *chambón* y la he trabajado sin herramienta.²²

Aunque el narrador se retrata en este pasaje como poco docto e incapaz de realizar cosas sublimes –características estas de un autor literario, como las describe también el autorretrato al final de la novela– reclama, no obstante, una recompensa por sus esfuerzos. El valor puesto aquí en el centro, y que la sociedad tendría que retribuir, es justamente para el *chambón* (que se puede definir como un autodidacta con conocimientos limitados) y es el valor de su trabajo, ligado a la ambición por la mejora de la sociedad. El trabajo es ese valor que en el nivel de la *histoire* y en el de comentarios y digresiones está continuamente en escena. Él es en principio el que tendría que orientar una sociedad futura mejor. El trabajo del escritor reemplaza a los cumplidos y a las ovaciones dentro de una sociedad estamental que apoya al autor solamente a través del mecenazgo.

21 Rama, *La ciudad letrada*, p. 59. Para la posición de la novela en el marco de sus obras, véase Meyer-Minnemann, Klaus (1994): «Apropiaciones de realidad en las novelas de José Joaquín Fernández de Lizardi», en: Dill, Hans-Otto / Gründler, Carola / Gunia, Inke / Meyer-Minnemann, Klaus (eds.): *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt am Main/Madrid, pp. 47-61.

22 Lizardi, *El Periquillo*, p. 3.

¿En qué consiste pues el trabajo del escritor? La dedicatoria de la obra a un público que no es ilustre, sino variado y abigarrado —una dedicatoria que de vez en cuando insulta al público²³— nos da una primera respuesta. Este trabajo consiste ante todo en la búsqueda de un nuevo público y en el intento de conducir a ese nuevo público a la propia escritura, a la literatura, y de envolverlo en ella comprometiendo al lector y al autor mutuamente —aunque sea solamente en el nivel de la ficción.

Muy bien sé que descendéis de un ingrato, y que tenéis relaciones de parentesco con los Caínes fraticidas, con los idólatras Nabucos, con las prostitutas Dalilas, con los sacrílegos Baltasares, con los malditos canes, con los traidores Judas, con los pérfidos Sinones, con los cacos ladrones, con los herejes Arrios, y con una multitud de pícaros y pícaras que han vivido y aún viven en el mismo mundo que nosotros.

Sé que acaso seréis, algunos, plebeyos, indios, mulatos, negros, viciosos, tontos y majaderos.

Pero no me toca acordaros nada de esto, cuando trato de captar vuestra benevolencia y afición a la obra que os dedico [...].²⁴

En el contexto de una sociedad en la cual había sólo una pequeña minoría alfabetizada, este retrato del público no debe —como evidentemente siempre ocurría— ser tomado literalmente ni identificado con el público real, al que llegó Fernández de Lizardi. Sin embargo, todos estos pillos, indios, negros y mulatos viven justamente en ese mundo en el que aparece el «nosotros», el narrador. Éste pasa de la primera persona del singular al plural y acaba firmando con «El pensador». Desde esta perspectiva podría ser que se perfile un público lector venidero; el público real o solamente virtual no representa de ninguna manera a aquellos a los que aquí está dirigida la palabra. El «nosotros» se dirige a un estrato social alfabetizado y urbano-criollo que desde finales del siglo XVIII se convierte en el portador de la Ilustración novohispana. Se trata de un nuevo público lector que se ha formado fuera de la «ciudad letrada» y cuyos mecanismos están consa-

23 Tanto el insulto al público como el aparato paratextual se encuentran en una relación dialogada con los extensos paratextos del *Guzmán de Alfarache*, que, según las costumbres del tiempo, no sólo incluían dedicatoria y elogio sino también un *vilipendio del vulgo*. De forma ingeniosa, Fernández de Lizardi ha unido las funciones de las dedicatorias y alocuciones a un mecenas, al pueblo bajo y al *discreto lector*, que en Mateo Alemán estaban separadas y al mismo tiempo ha reservado al pueblo bajo y al público en general tanto la dedicatoria como la orientación del lector. Esta recontextualización y resemantización de formas de escritura convencionales remiten a una escritura dialogada consciente de la necesidad de una apropiación lúdica y de una traducción intercultural.

24 Lizardi, *El Periquillo*, pp. 3-4.

grados fuera de las aulas y de los auditorios.²⁵ La diversidad de regionalismos y características idiomáticas, tanto raciales como sociales, que encontraron lugar en *El Periquillo Sarniento* no debe hacernos perder de vista que hay un nivel de lenguaje y de estilo común al autor y al lector virtual. No se trata aquí ni del lenguaje de la élite cultural (de la tradicional «ciudad letrada») ni del de aquel semimundo urbano. Así lo declara el ficticio editor «Lizardi» teniendo presente el nivel estilístico de Pedro Sarmiento:

Escribió su vida en un estilo ni rastrero ni finchado; huye de hacer del sabio, usa un estilo casero y familiar, que es el que usamos todos comúnmente y con el que nos entendemos y damos a entender con más facilidad.²⁶

El aludido «nosotros» de este pasaje une al ficticio autor con el ficticio editor y con el lector virtual. Introduce de esta forma un colectivo lingüístico basado en una comunidad lingüística que pone su punto de mira en una comunicación y comprensión directa, y lo menos mediatizada posible. Mientras que en la variedad de los idiomas utilizados en la novela se esbozan los contornos de una nación virtual, corresponde a la comunidad lingüística de autores, editores y lectores un papel central para la comunicación (y el liderazgo) de este espacio nacional. Al mismo tiempo, este estrato social forma el núcleo de una comunidad lectora, a la que esta obra quizás no llegue, pero a la que de todos modos está dedicada. Del «gusto» de estos compradores dependen «los autores, impresores, papeleros, comerciantes, encuadernadores y demás dependientes». ²⁷ Se vislumbran así los perfiles de un nuevo sistema literario con nuevas instancias de consagración. *El Periquillo Sarniento* confirma con su existencia material el nacimiento de este nuevo espacio.

II

EL ESPACIO PARATEXTUAL INTERNO

En el «Prólogo de Periquillo Sarniento», que sigue a este primer prólogo, pasamos del nivel paratextual *externo* al nivel paratextual *interno*. La doble situación comunicativa, anunciada ya en el título original de la novela, se cumple aquí al ser la misma figura del Periquillo Sarniento la que toma

25 Véase también Franco, «La heterogeneidad peligrosa», p. 13.

26 Lizardi, *El Periquillo*, p. 463.

27 Ibid., p. 4.

la palabra y la que se dirige a sus inminentes y no inminentes lectores. Esta situación comunicativa está, por otro lado, dividida en dos partes al referirse explícitamente a dos destinatarios diferentes: por un lado, la alocución directa del padre a sus hijos, por otro, el tratamiento directo de los lectores que podrían ser alcanzados, más allá de esta primera situación comunicativa, a través de la transmisión del manuscrito. Si se comprende el espacio paratextual externo como «umbral» (en sentido de Genette²⁸) entre el ámbito textual externo y el textual interno, nos hallamos aquí ante un espacio paratextual que está inconfundiblemente en el interior del texto y que forma parte de la ficción.

Esto no significa, sin embargo, que la instancia que firma el primer prólogo («El Pensador») sea una figura real del texto exterior. Como el mismo pícaro, este personaje no es otra cosa que una figura literaria creada por el autor real Fernández de Lizardi. No obstante, aporta atributos que podemos poner en relación con el ámbito del texto exterior, los cuales convierten esta instancia del prólogo en una figura umbral –típica de los paratextos– que se halla dentro del mismo texto, oscilando entre el ámbito textual externo y el ámbito textual interno. Ni siquiera a ella debemos confundir, claro está, con el autor real.

Si diferenciamos, para aclararlo mejor, entre el pícaro, establecido en el nivel del tiempo narrado, y el narrador, cercano a la muerte, situado en el nivel del tiempo real, y si nombramos al primero Periquillo Sarmiento y al último Pedro Sarmiento²⁹ –mencionado al principio y al final de la novela– se muestra claramente que la instancia de este segundo prólogo es la figura narradora del nivel del tiempo real, que nos cuenta desde el presente la historia de la vida, típica del género. Los destinatarios directa y expresamente mencionados en el texto de esta historia de su vida (y con esto el explícito lector) son sus hijos, que de por sí no hubieran necesitado un prólogo. Sin embargo, esta *Vida* podía también caer en otras manos, lo que explica que, justamente para este círculo de lectores³⁰ de límites vagos sea necesaria

28 Genette, Gérard (1987): *Seuils*, Paris.

29 Esta separación podría compararse, en cierta manera, con la que se da entre Alonso Quijano y Don Quijote. Acerca de las relaciones entre Fernández de Lizardi y Cervantes, véase Lasarte, Pedro (1989): «Don Catrín, Don Quijote y la picaresca», en: *Revista de Estudios Hispánicos* 33/3, pp. 101-112; así como González Cruz, Luis F. (1981): «El Quijote y Fernández de Lizardi: revisión de una influencia», en: Criado de Val, Manuel (ed.): *Cervantes: su obra y su mundo; actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, pp. 927-932.

30 «[...] aun cuando todo el mundo lea mi obra», en: Lizardi, *El Periquillo*, p. 6.

una localización paratextual («una especie de ‘Prólogo’»³¹) del siguiente texto. El público lector conscientemente indefinido, que debe ser instruido y entretenido a través del siguiente informe, y que prolonga en sus líneas al público lector anónimo del primer prólogo de forma *intradiegética*, viene confrontado con la astuta afirmación de Pedro Sarmiento de que nada es «ficción de mi fantasía» y por lo que tampoco existe ninguna razón para dudar de «mi verdad».³²

Pero con esto todavía no se da paso al lector al «propio» texto. El segundo prólogo sirve más bien de esclusa entre el paratexto externo y el interno. Dentro del espacio ficticio de la novela se presentan las «Advertencias generales a los lectores», que revelan la forma concreta del texto como resultado del trabajo de un editor que comenta, completa, borra, adapta estilísticamente y añade notas. La figura umbral del «Pensador» se ha convertido así en un editor intradieгético que Pedro Sarmiento introduce en el texto de la novela como «un tal Lizardi»,³³ el cual aparece inmediatamente antes de las «Notas del Pensador» que van a continuación de la historia de su vida. Por supuesto tampoco esta figura debe confundirse con el autor real del mismo nombre, algo que dentro de la investigación literaria a menudo no se ha tenido en cuenta.³⁴ En el desarrollo de este análisis llamaremos a esta figura «Lizardi».

Esta instancia está lógicamente facultada para denominar a Pedro Sarmiento como «nuestro autor»³⁵ y para problematizar, de cierto modo, las digresiones moralizantes. Declara que el permiso para todas las intervenciones en el texto se lo ha dado el propio autor, con el cual está cordialmente unido. Con esto, se aclara que en el nivel de la ficción «Lizardi» es el primer lector crítico del relato de Pedro Sarmiento cuya muerte ha presenciado como testigo intradieгético. Su trabajo y tarea consiste en ser a la vez *lector* y *escritor*. De esta forma el lector se ve confrontado con un complejo de voces que le hablan: Pedro Sarmiento, que redacta su vida, «Lizardi» editor ficticio, y «El Pensador» autor que lucha por su supervi-

31 Ibid., p. 5.

32 Ibid.

33 Ibid., p. 453.

34 Incluso en el estudio bastante diferenciado de Nancy Vogeley se encuentra la afirmación según la cual Fernández de Lizardi se hubiera introducido a sí mismo como editor en su propio texto, véase id., «Defining the ‘Colonial Reader’», p. 793. Así, pasa por alto la separación fundamental entre el ámbito textual interior y exterior, separación fundamental para el análisis de esta novela.

35 Lizardi, *El Periquillo*, p. 7.

vencia de escritor en la sociedad novohispana. Todas estas figuras son, por supuesto, obra del autor José Joaquín Fernández de Lizardi, el cual entretiene las figuras (lo mismo que a los lectores) en diálogos. Podemos constatar que la complejidad de esta construcción puede ser comparada con figuras editoriales ficticias de tanto éxito como la del *Don Quijote de Cervantes* o la de *Julie ou La Nouvelle Héloïse* de Rousseau.

No me puedo detener aquí en el hecho de que una cita del prólogo del libro *Le fruit de mes lectures* de Jamin publicado en París en 1776, obra que contiene citas de autores griegos y romanos, citados también en *El Periquillo Sarniento*, refine aún más las estructuras de comunicación y la posición del autor. Cuando analizamos el espacio paratextual sorprende constatar la polifonía, como la entiende Bajtin, de la novela de Fernández de Lizardi, sobre todo teniendo en cuenta que es su primera obra, y sin incluir el espacio intertextual específico.

Esto queda demostrado una vez más en la escenificación establecida en el plano de la figura editora, «Lizardi», cuya actividad se constata en el «Prólogo en traje de cuento» situado entre la primera y la segunda parte. En él vemos al editor trabajando solo en casa «con la pluma en la mano anotando los cuadernos de esta obrilla»,³⁶ pero también asistimos, después de invocar al «Señor lector», a la interrupción de esta situación comunicativa por la presencia de un diálogo en el cual el editor (ficticio) conversa con un amigo llamado «Conocimiento universal» sobre la acogida de *El Periquillo Sarniento* entre el público lector.³⁷ La heterogeneidad del público —«el público es todos y ninguno» pues lo forman «sabios» y «ne-cios»³⁸— se tematiza así como las primeras reacciones, bastante diferentes, de los lectores a los capítulos de la novela, entregados y vendidos previamente. Así no sólo se manifiesta cómo las diferentes figuras se lanzan entre sí las mismas palabras claves desde los distintos niveles comunicativos, sino también cómo la autorreferencialidad de este texto constituye su modernidad. Al final de la puesta en escena de la figura de editor ésta se convierte en una figura de autor que cierra el prólogo de la segunda parte, como si fuera un cuento, con un mensaje al lector. De esta forma cambia la pluma de editor por la pluma de autor: «[Y]o tomé la pluma y escribí nues-

36 Ibid., p. 187.

37 Ibid.

38 Ibid.

tra conversación, para que usted, amigo lector, haga boca y luego siga leyendo la historieta del famoso ‘Periquillo’.»³⁹ El lector está así presente en la creación de este texto. El lector distanciado y anónimo se ha convertido en un amigo que debe continuar leyendo la historia del Periquillo: el «amigo lector» es el comprador de los siguientes capítulos convirtiéndose en la figura que realmente mantiene en marcha el juego literario. Dentro de la novela, sin embargo, es solamente una más de las muchas figuras lectoras. Pero como comprador, representa un elemento necesario de la empresa literaria esbozada en el interior del texto.

III

EL ESPACIO ARCHITEXTUAL

Al final del capítulo XV de la tercera y última parte —como ya se ha mencionado—, Pedro Sarmiento que se halla cercano a la muerte, entrega el manuscrito de su biografía a las confiadas manos del periodista novohispano Lizardi, convertido en su amigo, conocido como *Pensador Mexicano*, con el ruego de trabajar en él y de hacer anotaciones. Previamente, sin embargo, encuentra tiempo para retratar a este amigo llamado «Lizardi», como un «escritor desgraciado en vuestra patria y conocido del público».⁴⁰ No obstante, nos debería interesar menos este autorretrato de Fernández de Lizardi que, también contiene rasgos autocríticos, y que caracteriza a la novela, que la pequeña nota que aclara la relación entre «Lizardi» y Pedro Sarmiento: «[T]anto nos hemos amado que puedo decir que soy uno mismo con el ‘Pensador’ y él conmigo.»⁴¹

Este comentario de Pedro Sarmiento transgrede la ficción de editor y se suma inmediatamente al retrato autobiográfico en sus distintos niveles. La afirmada identidad de ambas figuras novelescas en este importante pasaje queda reforzada por el hecho de que las primeras palabras de «Lizardi» están dedicadas al amigo enfermo: «Hasta aquí escribí mi buen amigo don Pedro Sarmiento, a quien amé como a mí mismo.»⁴² De esta forma, «Lizardi» toma en sus propias manos de escritor no sólo el manuscrito, sino

39 Ibid., p. 189.

40 Ibid., p. 453.

41 Ibid., p. 454.

42 Ibid.

también el hilo narrador mismo, lo que asegura la continuidad del curso narrador; por otra legítima, posteriormente, el encuadre paratextual de la obra completa y, por último crea las condiciones narrativas previas para que la biografía de Pedro Sarmiento pueda ser presentada sin interrupciones desde su nacimiento hasta su muerte.

De aquí deriva una cierta transgresión del esquema básico architextual. *El Periquillo Sarmiento* se inscribe desde el principio en el género de la novela picaresca. Entre las condiciones narrativas técnicas que constituyen el género se halla la separación entre el yo narrado y el yo narrador, con lo cual la vida y aventuras del primer yo se describen en una serie más o menos cronológica desde la perspectiva de un yo que ha alcanzado la tranquilidad, «más maduro» o «convertido» y que ha encontrado su puesto en la sociedad (aunque no siempre sin contradicciones). La consecuencia lógica de este dispositivo estructural es una distancia que se acorta continuamente entre el nivel del tiempo narrativo y el del tiempo narrado, y que para *El Periquillo Sarmiento* es el período comprendido entre 1771 y 1773 (tiempo del nacimiento), y 1813 (año de la entrega del manuscrito y muerte de Don Pedro). Si se unen los dos niveles temporales, llegamos al final de la *histoire*, a aquella suma de módulos narrativos disponibles cronológicamente a través de una figura narradora, pero no hemos llegado al final de la vida de este narrador, el cual difícilmente podría informar sobre su propia muerte.⁴³ La construcción estructural del *Lazarillo de Tormes* —un texto narrativo que asimismo se presenta como *Vida*, como modelo original de variaciones técnicas narrativas más tardías— da fe de esto. La separación que hallamos en *El Periquillo Sarmiento*, entre la movilidad del yo narrado y la estática del yo narrador —una economía a la que se volverá—, se mantiene hasta la entrega del manuscrito al editor ficticio. A esta entrega le siguen paratextualmente las ya mencionadas «Notas del Pensador», el último capítulo del libro, el XVI, en el cual desde la perspectiva de «Lizardi» se presentan la muerte y el entierro de Pedro Sarmiento, acontecimientos que —así como aparece en el título del capítulo— «llevan al lector por la mano al fin de esta ciertísima historia».⁴⁴ Este artificio literario permite presentar en pocas páginas y dentro de la novela el acercamiento casi total (aunque no

43 Ejemplos para esto se pueden encontrar en otros géneros literarios aunque —a mi parecer— no en la novela picaresca.

44 Lizardi, *El Periquillo*, p. 460.

la fusión) del tiempo narrado y del tiempo real, del yo narrado y del yo narrador, de Periquillo Sarmiento y de Pedro Sarmiento –no en vano los dos nombres están immortalizados en la tumba. Al mismo tiempo, se amplía el esquema del género de la novela picaresca, ejemplificado en *El Lazarillo de Tormes*, recurriendo a otro género literario que no era desconocido para los lectores impregnados de catolicismo de la Nueva España de principios del siglo XIX: el género hagiográfico. Solamente éste hace factible el acceso a una vida completa, desde el nacimiento hasta la muerte. Un acceso imposible al hombre por lo que se refiere a su propia vida, ya que a la conciencia individual no le son accesibles ni el propio nacimiento ni la propia muerte. La literatura salta aquí esta zanja y pone a disposición toda la vida, desde su principio hasta su final, con lo cual el aumento de placer alcanzado a través de esta disponibilidad (y del poder de disposición) en forma de escrituras hagiográficas tiene que ser pagado ideológicamente encasillando esta vida individual dentro de contextos trascendentales y de historia de la salvación. Pedro Sarmiento frente a sus hijos hace de su vida un *exemplum*, pero éste sólo lo será si se incluye esta clasificación en un esquema trascendental, si su muerte toma plena significación y adquiere así sentido también para el lector. José Joaquín Fernández de Lizardi recurrió a este esquema de la hagiografía ejemplificante, pero modificó este esquema básico en su técnica narrativa, transmitiendo este papel no a un narrador extradiegético, sino a uno intradiegético, y lo varió también ideológicamente, desacralizando su modelo de referencia, no encuadrándolo en contextos espirituales, sino en contextos históricos. Así, se presenta una vida ejemplar para una sociedad cuya secularización y modernización se exigen y que distan mucho de todas las premisas teológicas. Sin embargo, no bastaba con una recontextualización histórica, por ejemplo, en lo que concierne a los acontecimientos revolucionarios e insurrecciones en la agitada Nueva España a los que la novela hace alusión explícitamente.⁴⁵ Por consiguiente, Fernández de Lizardi tuvo que enlazar otro género literario con el modelo básico de la novela picaresca.

La sustitución de ofertas espirituales y trascendentales requirió la inclusión de los modelos de desarrollo relacionados con el futuro, que, claro está, sólo en la última parte de la novela podían ser introducidos, es decir,

45 Tomando en serio el «Prólogo en traje de cuento», la diégesis novelesca llega hasta el año 1816, es decir, hasta la sucesiva y parcial publicación de *El Periquillo Sarmiento*.

después de que el pícaro hubiera probado las posibilidades sociales del sistema señorial y colonial español, y que las hubiera agotado sin éxito. Como modelo genérico de una crítica visión del futuro proyectada hacia el propio presente, el autor mexicano eligió la utopía en su forma «clásica». Recurrió a las ideas de Platón y Aristóteles, a *La Cour sainte* de Caussin y a *Télémaque*,⁴⁶ de Fénelon, pero sobre todo a la *Utopia* de Tomás Moro, y a su modelo de espacio, aunque no al modelo temporal de la *ucronía*, como lo puso en marcha Louis-Sébastien Mercier pocas décadas antes en su *L'An deux mille quatre cent quarante* en 1771 y que había impregnado sustancialmente la forma de la utopía moderna.⁴⁷ Poco importa esto si entendemos el siglo XVIII en Europa como la Edad de Oro de la utopía o como la época de crisis de la utopía literaria, sin embargo, resulta notable que el escritor mexicano sólo se orientara a la proyección espacial y no a la temporal y a su filiación literaria, y que al mismo tiempo conectara todos aquellos elementos en una fuerte conformidad de géneros que se extendían desde naufragios y espacios insulares, pasando por disposiciones estéticas urbanas y sociales hasta llegar a formas de trabajo y castigo estrictamente reglamentadas, poniendo en estrecha relación su propio esbozo utópico con el modelo canónico de Tomás Moro. Esto no significa que el esbozo de Fernández de Lizardi fuera una «imitación» literaria o un plagio. Por un lado, la estancia del Periquillo en la isla Sancheofú es probablemente la primera utopía literaria dentro de la historia de la literatura latinoamericana y, por ello, una innovación que hace época. Por otro lado, la proyección de la utopía desde Hispanoamérica hacia el este representa una novedad fundamental, incluso una ruptura con la tradición europea, en tanto que América deja de ser pantalla vacía para las propias proyecciones de los autores

46 Véase Hudde, Hinrich (1986): «Fernández de Lizardi: Literarische Utopie an der Schwelle der Unabhängigkeit Mexikos (mit Bemerkungen zu modernen lateinamerikanischen Utopien)», en: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 27, pp. 253-267; así como, acerca de las relaciones importantes entre el pensamiento de Lizardi y el *Télémaque*, Strosetzki, Christoph (1989): «Fénelon et Fernández de Lizardi: de l'absolutisme au libéralisme», en: *Œuvres et Critiques* 14/2, pp. 117-130.

47 Algo precipitadamente, Raymond Trousson designó a Mercier como «père de l'utopie moderne»; véase id. (1971): «Introduction», en: Mercier, Louis-Sébastien: *L'An deux mille quatre cent quarante: rêve s'il en fut jamais*, Bordeaux, p. 61. Para una visión más diferenciada y crítica del papel de Mercier, véanse los estudios de Krauss, Henning (1987): «Der Ursprung des geschichtlichen Weltbildes: Die Herausbildung der 'opinion publique' und die literarischen Uchronien», en: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 11/3-4, pp. 337-352, y de Kuon, Peter (1988): «Utopie et anthropologie au siècle des lumières ou: la crise d'un genre littéraire», en: Hudde, Hinrich / Kuon, Peter (eds.): *De l'utopie à l'uchronie: formes, significations, fonctions; actes du colloque d'Erlangen 16-18 octobre 1986*, Tübingen, pp. 49-62.

europeos.⁴⁸ La decisión de Fernández de Lizardi de seguir una tradición específicamente utópica apartándose de la todavía reciente tradición ucrónica, que tanto histórico-literariamente como también en lo concerniente a su historización de contraproyectos políticos y sociales, correspondía a una alta potencia revolucionaria, no debe ser erróneamente interpretada, desde una perspectiva actual, como ideológicamente reaccionaria por haberse orientado a una concepción estática de la historia. Ciertamente es que no se puede negar que una visión estática de la historia, como se puede observar a menudo dentro de la tradición subsiguiente a la *Utopía* de 1516, esté también dentro del capítulo de la utopía de *El Periquillo Sarniento*. Sin embargo, no debemos interpretar esta solución, en mi opinión estéticamente convincente, como un indicio para una orientación ideológica reaccionaria del autor mexicano, sino que tenemos que entender qué potenciales de conocimiento correspondieron a la *u-topía*, referida paradójicamente al espacio dentro del proyecto social de Fernández de Lizardi. Para ello hay que captar la dimensión topográfica del espacio nacional desplegado por Fernández de Lizardi en su novela.

Previamente, sin embargo, deberíamos cerrar, dentro de la brevedad pedida, nuestro análisis del espacio architextual de *El Periquillo Sarniento*. Así nos encontramos con las formas líricas integradas en el texto, la mayoría ancladas intradiegeticamente, y que apenas han sido consideradas por la investigación sobre Lizardi. Paradigmáticas me parecen ser aquellas décimas que el Periquillo redacta inmediatamente después de un frustrado intento de suicidio. Después de su feliz regreso de la isla utópica a México, se había sentido más obligado al estilo de vida de la nobleza, y no al valor burgués del trabajo, pero ya había bajado al submundo urbano y hubiera pasado al más allá después de vivencias humillantes, si el modo de suicidio elegido por él no hubiera sido demasiado complicado y torpe. De esta forma, sin embargo, alcanza el conocimiento lírico de un «tienes que cambiar tu vida», que es una toma de conciencia que parece poder suceder solamente en forma lírica y que tiene los rasgos generales de un poema modelo.

48 Véase Cerutti Guldberg, Horacio (1991): «Utopía y América latina», en: id.: *Presagio y tópicos del descubrimiento*, México, pp. 21-33. No deja de asombrar que en este trabajo presentado en México no se mencione el esbozo utópico de Fernández de Lizardi.

*Aprended, hombres, de mí, / lo que va de ayer a hoy; / que ayer conde y virrey fui / y hoy ni petatero soy. // Ninguno viva engañado / creyendo que la fortuna / si es próspera, ha de ser una / sin volver su rostro airado. / Vivan todos con cuidado / cada uno mire por sí, / que es la suerte baladí, / y se muda a cada instante: / yo soy un ejemplo andante: / Aprended, hombres, de mí. // Muy bien sé que son quimeras / las fortunas fabulosas, / pero hay épocas dichosas, / y llámense como quiera. / Si yo aprovechar supiera / una de éstas, cierto estoy / que no fuera como voy; / pero desprecié la dicha, / y ahora me miro en desdicha: / ¡lo que va de ayer a hoy! // Ayer era un caballero / con un porte muy lucido; / y hoy me miro reducido / a unos calzones de cuero. / Ayer tuve hartos dineros; / y hoy sin un maravedí, / me lloro, ¡triste de mí! / sintiendo mi presunción, / que aunque de imaginación / ayer conde y virrey fui. // En este mundo voltario / fui ayer médico y soldado, / barbero, subdelegado, / sacristán y boticario. / Fui fraile, fui secretario, / y aunque ahora tan pobre estoy. / Fui comerciante en convoy, estudiante y bachiller. / Pero ¡ay de mí, esto fue ayer, / y hoy ni petatero soy!*⁴⁹

En este poema escrito por el Periquillo, y no por Pedro Sarmiento, no nos interesa que se trate a nivel intertextual de una libre adaptación de versos de Góngora, a los cuales Lope de Vega ya había recurrido. Puede ser que el conocimiento architextual, de seguro significativo, posea una importancia secundaria para el cuestionamiento del trabajo completo —ya que con este párrafo se demuestra que el género novelesco es capaz de incorporar también en Hispanoamérica otros géneros, y así apropiarse de otros hilos literarios tradicionales. Más significativo me parece el hecho de que en este poema modelo —cuyo verso repetitivo *Aprended hombres de mí*, podría ser el *leitmotiv* didáctico de la novela, o sea, del relato de la vida de Don Pedro— se pongan elementos básicos de la *histoire* ante los ojos del lector y del propio escritor en presente, y que se focalicen como en un enorme espejo ustorio textual. A través de este proceso de comprensión de la forma lírica no le conduce todavía al cambio salvador, pero le remite a una conciencia más aguda del protagonista, premisa imprescindible para la conversión con la que concluye el relato de su vida. Al mismo tiempo esto marca, como también los otros poemas impresos en *El Periquillo Sarmiento*, un punto de reposo dentro de los movimientos del texto y también del lector, a cuya dimensión hermenéutica se volverá.

Otros géneros integrados en la novela, que dentro del texto completo alcanzan una amplitud de mayor importancia, son las formas de escritura y de expresión no ficcionales y no narrativas. De ellas hay que nombrar el

49 Lizardi, *El Periquillo*, p. 401.

trabajo científico, el tratado teológico, el sermón y el ensayo. Se hallan respecto al texto narrativo, en un campo de tensión extraño que ya fue tematizado en las «Advertencias generales a los lectores», lo que parece haber creado en los lectores posteriores grandes dificultades de lectura. Estas formas de escritura constituyen la mayoría de las así llamadas «digresiones» y «divagaciones moralizantes» que le fueron reprochadas una y otra vez a la novela de Fernández de Lizardi. Este campo de tensión entre partes predominantemente ficcionales y partes no ficcionales de la novela nos va a ocupar al final del presente análisis. Ya ahora, sin embargo, se puede decir que la inclusión de los distintos géneros y formas de escritura en la novela de Fernández de Lizardi, proporciona una textura bastante heterogénea incluso disparatada que pudo desarrollarse gracias a la enorme flexibilidad y capacidad de integración de la novela picaresca, la cual sirvió de modelo generativo. El espacio architextual de *El Periquillo Sarniento* ofrece una heterogeneidad tan inusual para la novela picaresca española, que sus orígenes deben buscarse en las condiciones específicas de una escritura establecida en América. No deberíamos olvidar aquí que Fernández de Lizardi consiguió, al incluir formas líricas y de ensayo, integrar en la novela aquellos géneros a los que Ángel Rama reconocía cierta prioridad epistemológica dentro de las literaturas hispanoamericanas.

IV

EL ESPACIO NACIONAL

Recurriendo a fórmulas españolas, presentes ya desde la Antigüedad, las décimas del Periquillo muestran todo el despliegue social de la sociedad del Virreinato de Nueva España. Las profesiones y los papeles sociales que tiene que desempeñar Perico dentro de esta sociedad estamental, aparentemente estática, son: noble, médico, fraile, sacristán, jornalero, ratero, mendigo, ciego, tramposo y violador. En completa conformidad con la tradición del género, el Periquillo, en su calidad de pícaro, atraviesa y recorre las distintas profesiones y los distintos estamentos sociales: desde la cabeza administrativa de la élite novohispana, pasando por el mundo de los oficiales y escribanos, de los nobles lascivos y los ciudadanos obedientes, hasta caer en el submundo de los delincuentes y prostitutas, de los socialmente marginados y miserables. También la heterogeneidad étnica de la

sociedad novohispana viene literariamente recorrida en toda su extensión, pues el Periquillo se encuentra con indios y mestizos, con negros y criollos, con «gachupines» descendientes de España, con representantes de grupos emigrados de procedencia no española, como anglosajones, franceses e incluso, casi proféticamente, con un chino que pronto va a preferir volver a su isla utópica y renunciar a una visita a Europa y a otras partes del mundo, ya que el ejemplo novohispano le muestra suficientemente lo que le puede esperar en otros lugares. Se trata de una sociedad muy heterogénea y con un alto grado de aislamiento, que solamente empieza a disolverse bajo la influencia de las naciones mercantiles no españolas. El espacio urbano se sitúa desde el primer instante en el centro del relato de Pedro Sarmiento.

Nací en México, capital de la América Septentrional, en la Nueva España. Ningunos elogios serían bastantes en mi boca para dedicarlos a mi cara patria; pero, por serlo, ningunos más sospechosos. Los que la habitan y los extranjeros que la han visto pueden hacer su panegírico más creíble, pues no tienen el estorbo de la parcialidad, cuyo lente de aumento puede a veces disfrazar los defectos, o poner en grande las ventajas de la patria, aun a los mismos naturales; y así, dejando la descripción de México para los curiosos imparciales, digo: que nací en esta rica y populosa ciudad por los años de 1771 a 73, de unos padres no opulentos, pero no constituidos en la miseria; al mismo tiempo que eran de una limpia sangre, la hacían lucir y conocer por su virtud. ¡Oh, si siempre los hijos siguieran constantemente los buenos ejemplos de sus padres!⁵⁰

La ya observada pluralidad social se completa, a continuación, con una pluralidad topográfica. Dentro de México –y, desde el inicio de la novela, no hay que entender una nación o un virreinato, sino un espacio urbano definido como mi «cara patria», es decir, la capital del Virreinato– se oponen espacios que están utilizados por clases sociales diferentes y reservados a determinados grupos y que se unen sólo a través de los movimientos del pícaro. Desde este punto de vista Periquillo aparece como la única figura que une todos estos espacios estructurados de forma relativamente autónoma. A los barrios de los nobles, en los que el Periquillo vive como criado o correveidile, pero también a veces como nuevo rico y «falso» hidalgo, se oponen los muros de la cárcel, entre los cuales raras veces se encuentran los representantes de la élite social o de la burguesía. No es un milagro, pues, que si un blanco se encuentra en esta sociedad de indios, castas,

negros, lobos y mulatos, rápidamente se transforme en «blanco», en diana,⁵¹ sobre todo teniendo en cuenta que él no quiere dejar de reivindicar su limpieza de sangre, heredada de familia e interiorizada, a pesar de su situación social real. Detrás de los socialmente degradados y de los delincuentes comunes se hallan los muros de la cárcel de San Juan de Ulúa, en la costa caribeña, o del Morro en la ciudad de La Habana no muy alejada. También en la ciudad de los marginados y presos se encuentran señoriales estructuras metropolitanas establecidas en el nivel topográfico. Tal vez sería posible oponer a los distintos espacios urbanos la ciudad de los presos e investigarla como forma de contra-ciudad. Incluso, desde esta perspectiva, se podría oponer a la utopía *isleña* otro espacio utópico como un espejo deformador. Sin embargo, una investigación que hiciera leíble esta contra-ciudad también como símbolo de la sociedad urbana colonial y como contra-utopía ético-social, tiene que postergarse y aplazarse para un estudio posterior.

La referencialidad a la capital de México, señalada desde el principio, lo demuestra: al espacio urbano se le opone drásticamente el espacio rural. Una relación entre ambos se origina ya que Periquillo visita y recorre con cierta predilección también los barrios periféricos, los alrededores y los pueblitos y fincas ubicados a las puertas de la capital. Con todos estos elementos el lugar geográfico que rodea la capital del Virreinato muestra también el espacio de fuga de grupos y figuras originariamente urbanos, ahora marginados de la vida ciudadana, que como ladrones, charlatanes o administradores corruptos recorren estos lugares y los hacen inseguros. Un análisis más minucioso podría mostrar que estas extensas zonas rurales aparecen como un ámbito relativamente autónomo, pero que no se comprenden como espacios culturales con valor propio, sino que están definidos como el elemento que se opone negativamente a la ciudad (y con ésta se refiere siempre al lugar de nacimiento de Periquillo). Sin embargo, la dicotomía entre ciudad y campo no está modelada en una pareja de contrarios, a la manera del *Facundo* de Sarmiento, civilización *versus* barbarie, aunque se podrían señalar también determinados paralelismos referentes a la desvalorización de espacios no urbanos. Las zonas rurales y provincias de la Nueva España forman más bien espacios relativamente autárquicos que

50 Ibid., p. 12.

51 Ibid., p. 174.

quieren reivindicar el poderío sobre el modelo de civilización urbana, enfrentando así la civilización occidental a otro modelo «cultural». Estas zonas perseveran en su aislamiento y están unidas a la capital, y a través de ésta, a la metrópoli. La unión se establece únicamente por medio de representantes, la mayoría de las veces corruptos, de la administración de la España colonial y de los órganos eclesiásticos.

A Periquillo nunca se le ocurriría tomar los ámbitos rurales que recorre como espacios culturales *sui generis* ni tampoco ver en ellos modelos culturales que pueden entrar en competencia con el de la capital. Como habitante de la capital, ve en las provincias unos espacios coloniales internos que sirven para el disfrute y el pillaje. Tampoco a Pedro Sarmiento, que juzga de manera más distanciada, le parece que las zonas rurales, con su soberanía cultural y las diferentes culturas indias, sean verdaderas culturas superiores ni transmisoras de civilización en el sentido occidental. Sin embargo, también en esas representaciones de los espacios no urbanos destellan elementos de una heterogeneidad y autarquía cultural, pues los indios no pagan al criollo urbano, disfrazado de médico, con dinero, sino con productos naturales, lo cual nos puede llevar a pensar en la limitación espacial de los medios de pago en dinero dentro del espacio colonial de la Nueva España. También una tercera instancia, la del editor intradiegetico, parece, a primera vista, no estar dispuesta a conceder un estatus propio a las culturas de los indios. Así leemos en una nota de «Lizardi» a pie de página:

Todavía hay pueblos donde los indios ponen a sus muertos un *itacate*, que es un envoltorio con cosas de comer y algunos realillos. En otros, a más de esto, les esconden un papel lleno de disparates para el Eterno Padre, y sus ofrendas son con igual superstición. En otro lugar diremos quiénes sostienen estos abusos.⁵²

Los usos y costumbres indios vienen descalificados aquí como «abusos», como «disparates» y «superstición». Sin embargo, en una observación más precisa, se muestra que la percepción de la alteridad cultural es, por lo menos, ambivalente, pues esas costumbres están contextualmente conectadas con las costumbres mortuorias de la Antigüedad occidental, y ya Pedro Sarmiento había acentuado que la costumbre del aprovisionamiento también se encontraba en las grandes culturas de la Antigüedad occidental.⁵³

⁵² Ibid., p. 99.

⁵³ Ibid.

Así, en el citado pasaje, el editor tiene más bien la intención de relativizar una declaración sobre las culturas indias quizá demasiado revalorizada.

La advertencia del editor ficticio rechaza, por cierto, cualquier reconocimiento cultural de semejantes ritos indios, pero señala aquellos elementos que equiparan las costumbres indias con las costumbres mortuorias de los griegos y romanos. Así se pone de manifiesto lo sutil que puede ser el juego conjunto entre la figura narradora Pedro Sarmiento y la figura del amigo editor llamado «Lizardi». Cuando ese «Lizardi» —como se indica también al final de esta nota a pie de página— llama la atención sobre sus otros escritos y remite a propuestas parecidas ya hechas, por ejemplo, para el sistema escolar a través de su periódico *El Pensador Mexicano*,⁵⁴ aunque intenta una y otra vez investirse con atributos referenciables en el texto exterior para provocar una identificación con el autor real Fernández de Lizardi, deberíamos guardarnos de no confundir esta figura interior al texto con el autor real. Se trata de un sutil juego entre las diferentes perspectivas, en el que elementos de alteridad cultural que se hallan alejados del tiempo vivido (es decir, de la vivencia del Periquillo), pueden ser percibidos más claramente como tales. Aparece, por tanto, una representación de la heterogeneidad fundamental en todo el espacio colonial novohispano.

Los más o menos extensos viajes del Periquillo por los campos de la Nueva España no son simples viajes por diferentes culturas, sino viajes a través de espacios dispares, que hay que modernizar y conectar culturalmente a la capital del Virreinato. Al mismo tiempo, despliegan el espacio de una futura nación ya esbozada. Tanto la costa caribeña como la del Pacífico, tanto el norte como el sur del país, hasta las Filipinas pertenecientes al Virreinato de la Nueva España, quedan incluidas en la novela. Con ello Fernández de Lizardi consigue, ante las limitadas posibilidades de viajar de aquel tiempo, ensanchar la diégesis de la novela, ya que otras figuras de origen no urbano cuentan su historia haciendo aparecer así otras regiones de la Nueva España integrándolas en el mundo espacio-temporal de *El Periquillo Sarmiento*, siguiendo las reglas de la probabilidad. De esta forma, se va reconociendo una unidad dentro de la diversidad que apunta claro está por el momento *in nuce*, al espacio nacional de una futura nación-estado. *El Periquillo Sarmiento* se podría definir en relación con este espacio nacional en desarrollo, como una novela de transición entre espacios de po-

der⁵⁵ estructurados de forma hispano-colonial y estatal-nacional. Una vez más, es el pícaro la figura que mantiene unidas las diferentes partes de tendencia opuesta y las comunica entre sí. La figura del pícaro hay que comprenderla no tanto a nivel de contenido, por ejemplo, como figura simbólica de la identidad nacional,⁵⁶ sino más bien como premisa constructiva técnico-narrativa de la creación de un espacio prenatal. En la novela hispanoamericana un concepto nacional no se constituye a través de la apropiación de una figura simbólica formada de cualquier modo —por lo que no sería lo suficientemente adecuada la figura del pícaro, pues ésta se hallaba anclada en la tradición literaria española—, sino a través del entramado efectuado de forma técnico-narrativa y en cuanto al contenido.

V

EL ESPACIO INTERCULTURAL Y EL ESPACIO LITERARIO

El protagonista de Fernández de Lizardi se mueve no sólo en las tres dimensiones del espacio geográfico, sino también en aquellas del tiempo y de la sociedad que viene retratada, por lo menos tendencialmente, en toda su extensión y en sus diferentes niveles. Además, el pícaro se mueve también en las dimensiones de tradición y filiación literarias, así como en el entramado de las relaciones interculturales.

Relacionando la novela con cinco de los polos culturales que podemos diferenciar en este espacio temporal, se demuestra rápidamente que *El Periquillo Sarniento* se inscribe como modelo en el polo de la cultura ibérica, dentro del contexto de sus líneas occidentales tradicionales.⁵⁷ Las diversas culturas indias se intercalan en el campo de fuerzas culturales, como lo indica el «todavía» de la nota a pie de página del editor ficticio arriba citada

54 Véase *ibid.*, p. 112.

55 Los espacios de poder y los espacios complementarios dentro de las colonias no son, por último, más que estructuras políticas centralizadas que no han sido representadas en *El Periquillo Sarniento*.

56 Por eso me parecen erróneas aquellas tentativas de interpretación que tratan de averiguar o analizar de qué manera Periquillo Sarniento hubiera podido configurarse, de forma pragmática, en figura de identidad nacional. Así, por ejemplo, Jaime Torres Bodet entiende al protagonista de la novela de Fernández de Lizardi como figura de identidad nacional comparable con uno de los grandes prototipos nacionales, poniéndolo a la altura del argentino Martín Fierro. Véase Torres Bodet, Jaime (1962): «Estudio preliminar a José Joaquín Fernández de Lizardi», en: Fernández de Lizardi, José J.: *El Pensador Mexicano*, México, p. VII; véase también Skirius, «Fernández de Lizardi y Cervantes», pp. 259-260.

que, sin embargo, van a ser negadas en su permanencia, no van a ser percibidas como espacio cultural, o van a ser marginadas. Lo mismo le ocurre al tercer polo, el de las culturas negras, aunque, como pasa con los indios, se resalta a unos individuos caracterizados de forma positiva. Así, un elo-cuente mercader negro de Jamaica no se convierte en representante de la autonomía cultural de las culturas negras, sino en portavoz de las posiciones logocéntricas occidentales. Por su boca se presenta aquella crítica social y de juicio aniquilador, respecto a la esclavitud lo que motivó la intervención de la censura colonial española, que impidió la publicación de esta parte del libro, así que la primera edición de *El Periquillo Sarniento* en 1816 apareció truncada. En la novela aparecen formas de una miscelánea cultural, que habían sido negadas por la «ciudad letrada» con diversas acuñaciones, sin embargo, no se les reconoce una ejemplar función cultural como a las otras culturas populares de origen ibérico, que especialmente se presentaban en la cultura cotidiana en forma de dichos, juegos, formas de vestir, etc. Si observamos el campo de tensión cultural extendido en *El Periquillo Sarniento*, nos damos cuenta, además, de que a los cinco polos mencionados se les une un sexto, presentado a través de la figura del chino ilustrado. Se trata, sin embargo, de una proyección literaria anclada en la utopía cultural de la isla Sancheofú a la que no le toca no tanto la función de modelo «alternativo», cultural, sino la de fijar una posición que presenta una imagen invertida de la sociedad novohispana y con esto de la sociedad española.

La figura del chino no nos transmite elementos de una cultura sino ciertas estrategias discursivas y procedimientos literarios como los que desde inicios del siglo XVIII había desarrollado la Ilustración francesa. Sin embargo, el chino se convierte en representante del primer polo de los ejemplificantes contextos tradicionales occidentales. Observemos, pues, este polo más detenidamente.

En esta novela picaresca novohispana se encuentran opciones culturales en un sentido pleno, siempre marcadas como posiciones que se expresan de forma escrita. De esta manera Fernández de Lizardi se mueve dentro de la tradición ilustrada de la Nueva España y sobre la base de la «ciudad letrada», si bien, a través de la hábil transmisión del género modelo de la

57 Véase Ette, Ottmar (1995a): «Asimetría intercultural: diez tesis sobre las literaturas de Latinoamérica y Europa», en: *Casa de las Américas* 199/15, pp. 36-51.

novela picaresca puede llevar a representar una totalidad social, en la que incluso aparecen (desde una posición exterior) los elementos marginales y marginalizados del Virreinato. La orientación del espacio cultural hacia formas de expresión cultural escrita posibilita la comprensión y presentación⁵⁸ del entramado intercultural en el nivel de los espacios culturales ejemplificadores, esencialmente como espacio intertextual, o sea, literario. Hasta ese momento la orientación dominante de la escritura en contextos coloniales españoles en cuanto a la tradición literaria y filosófica, parece también guiar *El Periquillo Sarniento*, ya que la novela se inscribe –como vimos– dentro de la tradición española de la novela picaresca y en gran conformidad con este género. Dentro de la tradición de la novela picaresca se podría decir, en el sentido de Francisco Rico, que Fernández de Lizardi se afilió a la corriente que se deriva del anónimo *Lazarillo de Tormes* y del *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, pero no a la que se deriva de la *Vida del Buscón* de Quevedo. Características de esta filiación son el desarrollo del protagonista de *actor* a *autor*, la llamada «novelización del punto de vista» o la orientación hacia la perspectiva del pícaro «convertido»,⁵⁹ transformando interiormente todos los elementos que se encuentran también en la primera novela de Fernández de Lizardi. Sin embargo, éstos pueden encontrarse también en el *Gil Blas de Santillane* de Alain-René Lesage que había conseguido transmitir –aunque no diegéticamente– este género «español» a Francia y, más todavía, abrirlo discursivamente a ideas y formas de escritura preilustradas. Así, el *Gil Blas* de Lesage constituye un eslabón importante entre la novela picaresca española y su transmisión a contextos novohispanos, pudiendo reconocerse, no solamente en la figura del mercader negro, características que están sacadas de la *Histoire des deux Indes* de Raynal.

En el contexto del presente estudio no es posible presentar el rico tejido intertextual que asegura las formas y los procedimientos básicos de esta primera novela hispanoamericana en sentido literal.⁶⁰ Al nuevo tipo de es-

58 Para la terminología, véase Ette, Ottmar (1995b): «Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad», en: Spiller, Roland (ed.): *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): transgresión e intercambio*, Frankfurt am Main, pp. 13-35.

59 Véase Rico, Francisco (1989): *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona.

60 En varios estudios han sido destacadas las referencias de *El Periquillo Sarniento* al *Télémaque* de Fénelon. El interesante (y urgente) análisis de las múltiples relaciones intertextuales entre la novela de Fernández de Lizardi y la monumental obra de Raynal –verdadera «enciclopedia colonial» que, aunque prohibida por la censura, los cultos contemporáneos novohispánicos conocían muy bien, co-

critor, como es el caso de Fernández de Lizardi al final del coloniaje español, lo legitiman las numerosas lecturas y su mediación. Ya en el prólogo de *El Periquillo Sarniento* se hace hincapié en el hecho de que la novela se sirve también de obras de consulta generales y de colecciones de citas, así como las explícitas referencias, por ejemplo, a las publicaciones de More-ri⁶¹ o Muratori⁶² –por nombrar sólo dos ejemplos⁶³– extendidas en aquella época. Si se analiza el espacio literario de *El Periquillo Sarniento* en su totalidad, se puede ver debajo del nivel orientado explícitamente hacia la literatura y filosofía de España un sistema referencial implícito que muestra las literaturas europeas no españolas, y sobre todo la literatura y filosofía francesas, de gran importancia para esta novela (como para el pensamiento de Fernández de Lizardi en general). El espacio literario de *El Periquillo Sarniento* muestra las características de ese cambio básico de dominante geocultural que luego va a aparecer con toda su agudeza pocos años después en la novela hispanoamericana del Romanticismo. La literatura española ejemplificadora dará paso a la inglesa y especialmente a la francesa. Un cambio de dominante que ya se insinúa en *El Periquillo Sarniento* en 1816. Aunque el modelo architextual dominante sea español, ya se puede reconocer en su relleno intertextual modelos franceses, incluso dentro del género de la novela picaresca. Si se comprende *El Periquillo Sarniento* como una transposición del género originariamente español a contextos novohispanos, también hay que entender que los procesos de transformación sirven de fundamento, en la mayoría de los casos, a las relaciones intertextuales que impregnan el espacio literario de esta novela. Si se entendieran las literaturas hispanoamericanas así como las culturas latinoamericana-

mo lo demuestran varios ejemplares aun hoy existentes en bibliotecas mexicanas– no podrá ser presentado en el marco del presente estudio.

61 Lizardi, *El Periquillo*, p. 2.

62 Ibid., p. 6.

63 Desde el trabajo fundamental de Spell, Jefferson R. (1931): *The Life and Works of José Joaquín Fernández de Lizardi*, Philadelphia, las múltiples «fuentes» de Fernández de Lizardi han sido mencionadas una y otra vez sin ser examinadas, salvo muy contadas excepciones, en su funcionalidad textual. Jean Franco, en «La heterogeneidad peligrosa», llamó la atención sobre el hecho de que ya la administración colonial novohispana había sacado a la luz, en su proceso contra nuestro autor, el gran número de vínculos intertextuales (como diríamos hoy) con otros textos y autores, calificando al editor de *El Pensador Mexicano* de compilador de ideas provenientes de otros autores. Franco ha destacado sagazmente que para los lectores de Fernández de Lizardi no contaban tanto las ideas «originales» como la mediación eficaz de concepciones «modernas» provenientes de los más diversos círculos intelectuales.

nas como unas marcadas culturas traslacionales,⁶⁴ se podría entender esta primera novela de un hispanoamericano como el producto característico de una tradición cultural, dentro de la cual los procesos de traducción reciben un significado importantísimo. La traducción intralingual del tiempo colonial había impregnado las colonias establecidas en suelo americano desde el último tercio del siglo XVII. De este modo los procesos de traducción entre distintas lenguas son los que marcan el horizonte cultural y literario de los autores americanos. La traducción como paradigma cultural de Latinoamérica: también éste es un aspecto fundamental que encuentra su expresión literaria en este «texto fundador» y que será de gran importancia para la formación nacional y para los espacios nacional-literarios del siglo XIX. Tanto en la novela aquí analizada como en la Nueva España, el espacio intercultural está marcado por múltiples procesos de traducción. El hecho de que tales traducciones afecten, como ya lo hemos mencionado, no solamente al latín, sino también a ciertas formas de expresión cultural de los pueblos indígenas, puede enseñarnos que el proceso de traducción en las citadas advertencias del editor ficticio es casi evidente y apenas tenido en cuenta ya que demuestra que un elemento distinguido gráficamente puede ser integrado: «[...] *itacate*, que es un envoltorio con cosas de comer y algunos realillos.»⁶⁵ El hecho de que lo haya sacado justamente de los rituales funerarios, puede tal vez ser sintomático desde el punto de vista del moralista e ilustrado Fernández de Lizardi, orientado a los valores y modelos occidentales. Sin embargo, *El Periquillo Sarniento* admite, por así decirlo, ideas y formas de lectura más allá de las orientadas por las reglas y normas culturales occidentales del autor novohispano. Ellas van a ilustrar la diversidad de idiomas y culturas a través de sus recíprocas traducciones y diálogos. *El Periquillo Sarniento* es el feliz resultado estético del intento de traducir la forma de la novela picaresca española, que ya era conocida al público de Nueva España, tanto culturalmente cuanto en su forma técnico-narrativa. Así la traslación intercultural es, dentro del campo de tensión europeo-americano, un procedimiento central de la escritura dialogada.

64 Véase entre otros Pérez Firmat, Gustavo (1989): *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literature*, Cambridge; compárese también las indicaciones en Altamirano, Carlos / Sarlo, Beatriz (1983): *Literatura y sociedad*, Buenos Aires.

65 Lizardi, *El Periquillo*, p. 99.

VI

NOVELA PICARESCA Y MOVIMIENTO HERMENÉUTICO

La novela picaresca de José Joaquín Fernández de Lizardi, creada al final del coloniaje español en la Nueva España presenta distintos movimientos y direcciones de estos. Primeramente, la novela cuenta la evolución, en lo esencial de forma cronológica, de su protagonista, de Periquillo a Pedro Sarmiento, de figura que actúa a figura narradora o —como se puede decir de sus modelos intertextuales, *El Lazarillo de Tormes*, de *Guzmán de Alfarache* o de *Gil Blas de Santillane*— de actor a autor. A la novela le sirve de base una biografía individual que —como ya hemos visto— se extiende desde el nacimiento hasta la muerte del héroe pero que no se cuenta de forma autobiográfica sino con gesto autobiográfico. Si ponemos en relación esa biografía individual con la historia colectiva y la diégesis de la novela, cuyo núcleo se sitúa entre 1771 / 1773 y 1813 / 1816, se produce entonces el movimiento inverso de un *chassé-croisé*: al desarrollo vital del protagonista corresponde un desarrollo social que va desde la muerte de la vieja sociedad hasta el nacimiento doloroso y sangriento de nuevas relaciones sociales en América. La época de la creación de la novela es una época de conflictos sociales y políticos, como lo reflejan los alzamientos de los campesinos y de la población rural india. Estos hechos sólo se podían insinuar en aquella época de forma muy oculta y de ninguna manera interpretarlos de forma positiva; de ahí que también el sabio Pedro Sarmiento mencione sólo brevemente, justo antes del traspaso de la «autoría» a su amigo Lizardi, los sucesos políticos después de 1810:

[...] pero apartemos la pluma de un asunto tan odioso por su naturaleza, y no queramos manchar las páginas de mi historia con los recuerdos de una época teñida con sangre americana.⁶⁶

A este movimiento contrapuntual de historia individual («mi historia»), a esta historia teñida con «sangre americana», se le une una economía de movimientos que se desvía de la construcción de la novela picaresca. Así vemos que a los movimientos inquietos del yo narrado corresponde la tranquilidad y, a veces, hasta la inmovilidad del narrador; a la dinámica del Pe-

66 Ibid., p. 453.

riquillo se opone la estática de Don Pedro. Este contraste garantiza, como característica constitutiva del género, la dialéctica entre la historia individual y la colectiva, y, transversalmente, la dialéctica entre forma abierta y cerrada. Junto a las razones mencionadas al principio del presente estudio, esto parece ser también un motivo que explica la importancia de la prosa narrativa del período de incubación de la novela hispanoamericana antes del Romanticismo, así como el importante papel que corresponde a los elementos de la novela picaresca. Ejemplos sobresalientes son tanto *El Lazarillo de ciegos caminantes* de Alonso Carrió de la Vandra como los escritos autobiográficos de Fray Servando Teresa de Mier inimaginables sin la novela picaresca.

A nivel del género, o sea, a nivel architextual, esta economía de movimiento se puede reinterpretar como una dialéctica entre la apertura de formas narrativas y el cierre de pasajes discursivos en *El Periquillo Sarmiento*. La dialéctica entre *narración e instrucción*, entre *biografía y comentario*, entre «conseja» y «consejo» —como se denominó en el prólogo de Mateo Alemán— experimentada por vez primera dentro de la novela picaresca en *Guzmán de Alfarache*, encuentra su reflejo literario en *El Periquillo Sarmiento*.

El cambio entre narración y digresión comentadora está dispuesto de tal manera que los comentarios y discursos moralizantes pesarán sobre la figura narrativa de Pedro Sarmiento. Trasladadas a instancias diferentes (como por ejemplo al editor intradiegetico) y a figuras literarias, se puede poner en boca de figuras «inmorales» una crítica social moralmente fundada, pero importante para su tiempo para así poder relativizar aparentemente, e incluso objetar, sus afirmaciones a través de comentarios añadidos del narrador y del editor. Estos procesos literarios evitan un movimiento pendular monótono entre el tiempo narrado y el tiempo real, entre formas ficcionales y no ficcionales, entre *narrar e instruir*. Hemos ya aludido al hecho de que los extensos pasajes discursivos («moralizantes») dentro de la historia de la recepción han sido entendidos (o mejor dicho *mal* entendidos) como inserciones didácticas fastidiosas. Sin embargo, la economía de la novela picaresca, posterior al *Guzmán*, se basa en que los pasajes narrativos también poseen un carácter *instructor* y en que las *instrucciones* ponen en marcha al mismo tiempo la acción. Que esto no siempre le salió bien a Fernández de Lizardi, no debe llevarnos a pensar que *El Periquillo*

Sarmiento no sea la historia de un pícaro arrepentido, de la que podrían separarse las partes comentadas sin más. El libro no se desglosa en dos libros, sino fue concebido como una unidad de *narración y discurso* o (en el sentido de Genette) de *ficción y dicción*. No debemos destruir anacrónicamente esa unidad, sino que debemos entenderla en continuo movimiento, con ritmo de apertura y cierre, con dinámica y estática. *Ficción y dicción* no están fijados en ámbitos separados, sino que producen continuos reflejos y fricciones. La primera novela hispanoamericana se forma por tanto en el contexto de un juego recíproco entre formas de escritura *diccional* y *fictional*, constituyéndose en una forma de escribir *friccional*, que ha caracterizado la literatura latinoamericana.⁶⁷ Así, la primera novela editada por un hispanoamericano en Hispanoamérica se muestra como ejemplo de literatura *friccional*. Reducir esa novela a sus componentes *fictionales* encuadrándola dentro de un género normativo marcado en su mayor parte por la novela europea del siglo XIX, significaría destruirla como artefacto estético.

El que Fernández de Lizardi considerara su novela como unidad, se podría concluir del hecho de que, en diversas partes de este texto, se llama la atención sobre el efecto de sus ingredientes heterogéneos que de este modo se refuerzan. Así leemos en el capítulo XIV de la primera parte:

El buen ejemplo mueve más que los consejos, las insinuaciones, los sermones y los libros. Todo esto es bueno, pero, por fin, son palabras, que casi siempre se las lleva el viento. La doctrina que entra por los ojos se imprime mejor que la que entra por los oídos.⁶⁸

Y pocas líneas antes del final del último capítulo de la novela, en el cual se alude de nuevo a través del diálogo entre el editor ficticio y la viuda de Pedro Sarmiento, propietaria de los derechos de autor, a la utilidad del libro para el público lector, encontramos nuevamente la especificidad de ojo y oído: «Lizardi» sobrevalora la historia de la vida de su amigo justificándola de la siguiente forma:

Los libros morales es cierto que enseñan, pero sólo por los oídos; y por eso se olvidan sus lecciones fácilmente. Estos [o sea textos como la presente novela,

67 Para un acercamiento a formas literarias *friccionales* en el contexto de relaciones intercontinentales del Modernismo hispanoamericano, véase Ette, Ottmar (1994): «‘Así habló Próspero’: Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de ‘Ariel’», en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 528, pp. 48-62.

68 Lizardi, *El Periquillo*, p. 113.

O.E.] instruyen por los oídos y por los ojos. [...] Cuando leemos estos hechos nos parece que los estamos mirando, los retenemos en la memoria [...].⁶⁹

El objetivo de un escrito que calcula su efecto, se dirige de igual modo al sentido del oído y al de la vista, ojos y oído del lector. Tarea de tal libro es ser más que libro y con esto rebasar el propio medio de las meras palabras. No sólo los «consejos» sino –así podríamos complementar– también su juego con las «consejas» se halla en el centro de la tarea y del trabajo del escritor. Vemos ahora que este *trabajo* trata, de manera esencial, no sólo de conducir a un determinado público lector a la literatura sino de ponerle unos ejemplos «ante los ojos». El oído, conocido como el órgano del verdadero cristiano y de la fe auténtica, confía sólo en el aire, en el viento, que lleva consigo las palabras del sermón. El ojo, por el contrario, es capaz de captar imágenes de vida, que pueden ser retenidas en la memoria o, como en este párrafo se dice, que se «imprimen» en la memoria. No en vano ya había exigido Próspero de sus alumnos en *Ariel*, de José Enrique Rodó, a finales de siglo, imprimir en su mente la imagen del espíritu del aire por él invocada: «Yo quiero que la imagen leve y graciosa de este bronce se imprima desde ahora en la más segura intimidad de vuestro espíritu.»⁷⁰ El significado que en *El Periquillo Sarniento* se le atribuye al ojo como fuerza de la memorización está relacionado, sin duda alguna, con aquella dominancia del ojo que, desde la transición de los siglos XVIII y XIX, se constata en el ámbito de los fundamentos epistemológicos de la experiencia humana.⁷¹ Ni ojo ni oído, ni «consejas» ni «consejos», ni *ficción* ni *dicción* por separado, sino todos juntos deben conducir a la instrucción del lector.

Esto nos lleva a la problemática del nuevo público lector que está todavía por formarse. Ahora ya nos podemos acercar a esta problemática desde una nueva perspectiva puesto que los movimientos del pícaro en el nivel del tiempo narrado, es decir, entre su nacimiento en 1771 y su muerte el año 1813 los podemos seguir y analizar como movimientos de un proceso. De esta forma es posible relacionar los desplazamientos del prota-

69 Ibid., pp. 463-464.

70 Rodó, José E. (1995): *Ariel*, edición de Belén Castro Morales, Madrid, pp. 96-97.

71 Véase Ette, Ottmar (1996): «Diderot et Raynal: l'œil, l'oreille et le lieu de l'écriture dans l'Histoire des deux Indes», en: Lüsebrink, Hans-Jürgen / Strugnell, Anthony (eds.): *L'Histoire des deux Indes: réécriture et polygraphie*, Oxford, pp. 385-407; e id. (1994): «La puesta en escena de la mesa de trabajo en Raynal y Humboldt», en: *Cuadernos Americanos* 8/46, pp. 29-68.

gonista en *El Periquillo Sarniento* con distintos modelos de movimiento y de comprensión. Se pueden distinguir, por lo menos, cinco figuras básicas diferentes: la primera es la que presenta un movimiento de viaje circular que devuelve al viajero al lugar de partida; la segunda, el movimiento pendular del viajero entre dos o varios lugares; la tercera que corresponde a un movimiento lineal: un punto de partida y una meta; la cuarta, un movimiento en forma de estrella que devuelve al viajero una y otra vez al punto de partida y desde este punto lo lleva a nuevos movimientos; y, finalmente, la quinta es la figura básica que describe un viaje que no dispone ni de un punto de partida concreto ni de una meta concreta y se abre al juego del azar.⁷²

Si relacionamos estos cinco movimientos con la novela de Fernández de Lizardi, pronto nos damos cuenta de que en *El Periquillo Sarniento* se combinan varias figuras básicas. Es verdad que el «camino del viaje» que recorre el pícaro novohispano en comparación con sus antecesores españoles básicamente está determinado por el azar y por las amistades casuales que va haciendo a lo largo del camino. Sin embargo, la estructura total de la novela se presenta como una construcción más cercana a la estrella, que se desvía de los modelos españoles. Si dejamos al margen las estructuras circulares propias de todo el viaje, como por ejemplo el viaje a las Filipinas con ida y vuelta por Acapulco, en cierto modo se pueden ordenar los movimientos del pícaro en un itinerario interrumpido sólo por digresiones y excursiones. Pero en el proceso total de la novela domina, sin duda alguna, una combinación de la cuarta y quinta figuras básicas, de modo que podemos hablar de un movimiento determinado más o menos por el azar pero orientado siempre hacia un centro que funciona como eje de la estrella y desarrolla una fuerza centrípeta. Con esto se muestra no sólo la anulación de una forma abierta dentro de una forma cerrada, sino también la orientación de un espacio amplio hacia un lugar central, la capital del Virreinato de la Nueva España.

El desvío de *El Periquillo Sarniento* del esquema de movimiento típico de la novela picaresca española es tan significativo que a pesar de todos los

72 He intentado desarrollar esas cinco figuras partiendo de relatos de viaje de los siglos XVIII y XIX en Ette, Ottmar (1997): «'Est-ce que l'on sait où l'on va?': Dimensionen, Orte und Bewegungsmuster des Reiseberichts», en: Bernecker, Walther L. / Krömer, Gertrud (eds.): *Die Wiederentdeckung Lateinamerikas: Die Erfahrung des Subkontinents in Reiseberichten des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, pp. 29-78.

azares puede ser puesto en relación con las situaciones políticas en el Virreinato y con la centralización del futuro estado nacional mexicano. No olvidemos las disputas entre los seguidores de las estructuras federales y los de las centralistas en el estado recientemente independizado. Al mismo tiempo esta figura-estrella permite, a nivel de tiempo narrado, introducir un cambio rítmico fundamental para la economía de la novela picaresca entre movimiento y tranquilidad que permita la modelación de determinadas transformaciones. Si comprendemos los movimientos del pícaro en el espacio como procesos de comprensión que deben ser seguidos por el lector, no sorprende que la modelación de determinados lugares, en los cuales ocurren importantes cambios, tenga que ser acentuada tópicamente. Pero estos lugares de cambio y de toma de conciencia no se exponen en pasajes discursivos, como en otras partes, sino, sobre todo, a través de poemas *localizados*. Se trata de formas de expresión lírica, de una toma de conciencia individual, que se pueden clasificar bajo distintos lugares / *topoi*, dentro de los transcurso del movimiento hermenéutico. Los poemas integrados en el transcurso de la novela puntúan y dan ritmo a los movimientos hermenéuticos del protagonista interno de la novela y a los del lector externo de la novela. El descanso que necesita este lector para el cambio de género, en puntos determinados del camino recorrido por el pícaro, lleva a una espacialización de los procesos de comprensión y a una transmisión, efectiva y evidente, del movimiento hermenéutico al receptor. Los puntos de cambio en el camino de la vida quedan así cargados semánticamente y puestos plásticamente ante los ojos del lector.

El movimiento hermenéutico que debe seguir un lector activo está en relación al espacio nacional, orientado hacia la capital de México. Si el término de «sociedad» en la obra completa de Fernández de Lizardi se basa, como demostró Dieter Janik,⁷³ en el término moderno de proveniencia rousseauiana, que pone de relieve una estructura familiar *in nuce* orientada patriarcalmente al padre como la estructura básica, se puede entender un público lector nacional todavía por crear, que honra el trabajo del escritor y apoya la influencia del *escritor público* en la formación de una nueva sociedad; como un nivel de trámite fundamental entre un concepto de sociedad moderno, el nuevo papel que representa el escritor dentro de esta so-

73 Janik, Dieter (1987): «'El Periquillo Sarniento' de J.J. Fernández de Lizardi: una normativa vacilante; sociedad – naturaleza y religión – razón», en: *Ibero-Amerikanisches Archiv* 13/1, pp. 49-60.

ciudad. Dentro de esta comunidad de lectores le corresponde al nuevo escritor una función central dirigente e intelectual a la que se tendría que denominar patriarcal. Se trata no sólo de una situación comunicativa entre un padre y sus hijos, sino todavía más bien de aquella situación entre un escritor independiente de cualquier mecenas y su público lector que se está formando, el cual anticipa las estructuras básicas de una futura comunidad nueva. Con ello se aclara todo el peso que le corresponde al espacio paratextual en su relación con el espacio nacional. Si la relación entre *literatura y nación* en la novela hispanoamericana del Romanticismo está mediada (y ficcionalizada) por una, la mayoría de las veces desafortunada, historia de amor en forma de un proceso alegórico nacional, en *El Periquillo Sarniento* sucede esto, en 1816, a través de la relación todavía por definir entre un nuevo tipo de escritor orientado hacia el mercado literario y un público lector nacional al que a pesar de su heterogeneidad social, de raza y cultural se tuvo que dirigir y ganar como potencial capa compradora. El objetivo de Fernández de Lizardi fue crear un público para una literatura escrita en América, a la cual se le impidió el acceso al público lector en España, durante casi un siglo, hasta los éxitos de los modernistas. *El Periquillo Sarniento* marca este momento decisivo para el desarrollo posterior de las literaturas latinoamericanas y lo declara como punto de partida de su creación literaria. La construcción de lo nacional como espacio comunicativo (pre-)nacional –y no tanto la contingencia de las fechas– hace de la primera novela del *Pensador Mexicano* un texto fundador verdadero y efectivo de las literaturas hispanoamericanas.

Bibliografía

Textos

- Fernández de Lizardi, José J. (¹¹1970): *El Periquillo Sarniento*, prólogo de Jefferson R. Spell, México: Editorial Porrúa.
Fernández de Lizardi, José J. (1962): *El Pensador Mexicano*, México.
Rodó, José E. (1995): *Ariel*, edición de Belén Castro Morales, Madrid.

Estudios

- Abrams, Frank (1966-67): «To whom was the Anonymous ‘Lazarillo de Tormes’ dedicated?», en: *Romance Notes* 8, pp. 273-277.

- Altamirano, Carlos / Sarlo, Beatriz (1983): *Literatura y sociedad*, Buenos Aires.
- Cerutti Guldberg, Horacio (1991): «Utopía y América latina», en: id.: *Presagio y tópica del descubrimiento*, México, pp. 21-33.
- Cros, Edmond (1992): «Estructura testamentaria y discurso reformista en el 'Periquillo Sarniento': México, principios del siglo XIX», en: id.: *Ideosemas y morfogénesis del texto: literatura española e hispanoamericana*, Frankfurt am Main, pp. 121-146.
- Cros, Edmond (1992): *Ideosemas y morfogénesis del texto: literatura española e hispanoamericana*, Frankfurt am Main.
- Derrida, Jacques (1978): *La vérité en peinture*, Paris.
- Ette, Ottmar (1994a): «'Así habló Próspero': Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de 'Ariel'», en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 528, pp. 48-62.
- Ette Ottmar (1994b): «La puesta en escena de la mesa de trabajo en Raynal y Humboldt», en: *Cuadernos Americanos* 8/46, pp. 29-68.
- Ette, Ottmar (1995a): «Asimetría intercultural: diez tesis sobre las literaturas de Latinoamérica y Europa», en: *Casa de las Américas* 199/15, pp. 36-51.
- Ette, Ottmar (1995b): «Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad», en: Spiller, Roland (ed.): *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): transgresión e intercambio*, Frankfurt am Main, pp. 13-35.
- Ette, Ottmar (1996): «Diderot et Raynal: l'œil, l'oreille et le lieu de l'écriture dans l'Histoire des deux Indes», en: Lüsebrink, Hans-Jürgen / Strugnell, Anthony (eds.): *L'Histoire des deux Indes: réécriture et polygraphie*, Oxford, pp. 385-407.
- Ette, Ottmar (1997): «'Est-ce que l'on sait où l'on va?': Dimensionen, Orte und Bewegungsmuster des Reiseberichts», en: Bernecker, Walther L. / Krömer, Gertrud (eds.): *Die Wiederentdeckung Lateinamerikas: Die Erfahrung des Subkontinents in Reiseberichten des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, pp. 29-78.
- Franco, Jean (1983): «La heterogeneidad peligrosa: escritura y control social en vísperas de la Independencia mexicana», en: *Hispamérica* (Gaithersburg) 22/34-35.
- Genette, Gérard (1987): *Seuils*, Paris.
- González Cruz, Luis F. (1982): «El Quijote y Fernández de Lizardi: revisión de una influencia», en: Criado y Val, Manuel (ed.): *Cervantes: su obra y su mundo; actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, pp. 927-932.
- González Peña, Carlos (1910): «El 'Pensador Mexicano' y su tiempo», en: *Conferencias del Ateneo de la juventud*, México.
- Hudde, Hinrich (1986): «Fernández de Lizardi: Literarische Utopie an der Schwelle der Unabhängigkeit Mexikos (mit Bemerkungen zu modernen lateinamerikanischen Utopien)», en: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 27, pp. 253-267.
- Hudde, Hinrich / Kuon, Peter (eds.) (1988): *De l'utopie à l'uchronie: formes, significations, fonctions; actes du colloque d'Erlangen 16-18 octobre 1986*, Tübingen.
- Íñigo Madrigal, Luis (1987): «José Joaquín Fernández de Lizardi», en: id. (ed.): *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 2: *Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid.
- Janik, Dieter (1987): «'El Periquillo Sarniento' de J.J. Fernández de Lizardi: una normativa vacilante; sociedad – naturaleza y religión – razón», en: *Ibero-Amerikanisches Archiv* 13/1, pp. 49-60.
- Krauss, Henning (1987): «Der Ursprung des geschichtlichen Weltbildes: Die Herausbildung der 'opinion publique' und die literarischen Uchronien», en: *Romanistische*

- Zeitschrift für Literaturgeschichte: Cahiers d'Histoire des littératures Romanes* 11/3-4, pp. 337-352.
- Kuon, Peter (1988): «Utopie et anthropologie au siècle des lumières ou: La crise d'un genre littéraire», en: Hudde, Hinrich / Kuon, Peter (eds.): *De l'utopie à l'uchronie: formes, significations, fonctions; actes du colloque d'Erlangen 16-18 octobre 1986*, Tübingen, pp. 49-62.
- Lasarte, Pedro (1989): «Don Catrín, Don Quijote y la picaresca», en: *Revista de Estudios Hispánicos* 33/3, pp. 101-112.
- Meyer-Minnemann, Klaus (1994): «Apropiaciones de realidad en las novelas de José Joaquín Fernández de Lizardi», en: Dill, Hans-Otto / Gründler, Carola / Gunia, Inke / Meyer-Minnemann, Klaus (eds.): *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt am Main/Madrid, pp. 47-61.
- Micó, José M. (1994): «Introducción», en: Alemán, Mateo: *Guzmán de Alfarache*, vol. 1, Madrid.
- Mora Escalante, Sonia M. (1993-94): «Le picaresque dans la construction du roman hispano-américain: le cas du 'Periquillo'», en: *Etudes littéraires* (Québec) 26/3.
- Pérez Firmat, Gustavo (1989): *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literature*, Cambridge.
- Rama, Ángel (1984): *La ciudad letrada*, Hanover.
- Rama, Ángel (1986): «La formación de la novela latinoamericana», en: id.: *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*, Montevideo.
- Rico, Francisco (1989): *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona.
- Salomon, Noël (1965): «La crítica colonial de la Nueva España en 'El Periquillo Sarniento'», en: *Cuadernos Americanos* 21/138.
- Skirius, John (1982): «Fernández de Lizardi y Cervantes», en: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 31/2, pp. 257-272.
- Spell, Jefferson R. (1931): *The Life and Works of José Joaquín Fernández de Lizardi*, Philadelphia.
- Strosetzki, Christoph (1989): «Fénelon et Fernández de Lizardi: de l'absolutisme au libéralisme», en: *Œuvres et Critiques* 14/2, pp. 117-130.
- Torres Bodet, Jaime (1962): «Estudio preliminar a José Joaquín Fernández de Lizardi», en: Fernández de Lizardi, José J.: *El Pensador Mexicano*, México.
- Trousseau, Raymond (1971): «Introduction», en: Mercier, Louis-Sébastien: *L'An deux mille quatre cent quarante: rêve s'il en fût jamais*, Bordeaux, pp. 7-73.
- Vogele, Nancy (1987): «Defining the 'Colonial Reader': 'El Periquillo Sarniento'», en: *Publications of the Modern Language Association of America* 102/5, pp. 784-800.